

# Traducció i creació: les perspectives de Kundera i Borges

Pere Comellas Casanova

Universitat de Barcelona

Departament de Filologia Romànica

perecomellas@ub.edu

## Resum

La traducció s'ha considerat sovint com una activitat subalterna de la creació. Tanmateix, nombroses obres considerades d'autor, i fins i tot canòniques i fundacionals, s'acosten molt a la traducció. Shakespeare reciclava històries i Diderot traduïa Sterne a la seva manera. No es podria considerar la traducció com un gènere literari més? Aquesta és la perspectiva defensada per Borges, però en canvi força contestada per Kundera. Mentre Borges qüestiona que la precedència hagi d'implicar preeminència, Kundera entén la crisi de l'autoritat com un atemptat contra l'individu. La fi de la submissió de la traducció ha de ser necessàriament la fi del reconeixement de la creativitat?

**Paraules clau:** traducció literària, autoritat, reescriptura, rol del traductor.

## Abstract

Translation has often been seen as an activity subordinate to creation. However, numerous works considered as by an author, even essential works in the literary canon, are very close to translation. Shakespeare recycled stories and Diderot translated Sterne in his own way. Can translation not be viewed as just another literary genre? This is the perspective defended by Borges, but strongly opposed by Kundera. Whereas Borges questions whether precedence has to mean pre-eminence, Kundera understands the crisis of authorship as an attack on the individual. Does the end of the submission of the translation necessarily have to be the end of the recognition of creativity?

**Key words:** literary translation, authorship, rewriting, translator's role.

## Sumari

Aquí vostè no és a casa seva	La religió o el cansament
Autoria i traducció, la mateixa condició?	Les guerres d'autoria i traducció
No se sap mai què ens espera en el passat	Referències bibliogràfiques

## Aquí vostè no és a casa seva

A *Els testaments traïts*, Milan Kundera (1993: 255-257) explica que l'any 1937 Stravinski i Ansermet es barallen per culpa d'un desacord artístic. Ansermet acaba de dirigir una obra de Stravinski i en l'execució hi ha fet uns talls. El compositor, enfadat, li escriu per dir-li que abans que retallar-li l'obra, s'estima més que no la interpreti. Ansermet li demana que si més no li deixi suprimir un fragment concret. Evidentment, al seu parer l'obra millora amb la supressió. Stravinski s'indigna, no permet el més mínim tall i escriu a l'amic: «Aquí vostè no és a casa seva». És la fi d'una antiga amistat.

Kundera posa l'exemple de la relació entre compositor i intèrpret per il·lustrar tota mena de relacions en l'art, entre les quals la que aquí ens interessa, la traducció. De fet, no és infreqüent comparar la interpretació —l'actualització d'una peça musical, una obra de teatre, un guió cinematogràfic...— i la traducció. Com tampoc entendre la traducció com una activitat hermenèutica, interpretativa. Fins i tot l'etimologia d'intèrpret (intermediari) convé força a l'acte de traduir, com convé a l'acte de representar o de tocar composicions ideades per algú altre. Des d'aquest punt de vista, la traducció seria una intermediació necessària per tal de posar en contacte un text i un lector, com ho és la interpretació per posar en contacte partitura i oient.

Però continuem amb la història d'Ansermet i Stravinski. Li comento la pàgina de Kundera a un amic músic i se n'estranya. Recorda que en alguna ocasió Stravinski havia dit que Ansermet coneixia millor la seva música que ell mateix. Així doncs, de sobte Ansermet ja no és «a casa seva»? Parlem del paper de l'autor, dels seus drets, i el músic m'explica que Stravinski havia publicat les partitures de les primeres obres a Rússia. Després de la revolució de 1917, s'havia vist desposseït dels drets d'autor, de manera que tothom tocava la seva música arreu del món, però ell no en cobrava ni cinc. Solució: reescriu part d'aquelles partitures, hi introdueix petits canvis, retoca les obres i les torna a publicar com a les definitives, les canòniques, les úniques que es poden considerar autènticament originals. Però aquesta vegada subjectes a una legislació que li permet cobrar cada vegada que una formació musical les vol interpretar.

En el supòsit que les coses anessin així de debò, ¿podem pensar que el fet d'alterar una obra d'art per raons fonamentalment econòmiques resta legitimat al compositor per condemnar les alteracions per raons estètiques del director d'orquestra? És el caràcter de les alteracions el que les fa legítimes o il·legítimes? La finalitat que tenen —estètica, econòmica, política...— en justifica l'oportunitat? Per Kundera, la cosa és clara. No es tracta de motivació ni de finalitat, sinó d'agent. No es tracta de veure per què es talla, s'altera o es modifica una obra d'art, sinó qui la talla, l'altera o la modifica. En art, ningú més que l'autor no és a casa seva.

Si una obra d'art és l'emanació d'un individu i de la seva unicitat, és lògic que aquest ésser únic, l'autor, tingui tots els drets sobre el que és exclusiva emanació d'ell. (Kundera, 1993: 322)

La resta d'agents que hi intervenen, doncs, han d'obeir els dissenys de l'únic amo, l'individu-autor. Són a casa d'un altre i només hi tenen el paper de convidats. Quant a l'obra, tampoc no sembla que tingui gens d'autonomia, cap paper en absolut més enllà del d'«emanació». D'aquí que:

Sense cap mena de dubte es podria escriure millor aquesta o aquella frase de *A la recerca del temps perdut*. Però, on trobar un boig que volgués llegir un Proust mil·lo-rat? (Kundera, 1993: 294)

És veritat que als convidats —intèrprets, reescriptors, lectors...— se'ls permet fer algun suggeriment, comentar la decoració, apreciar l'arquitectura. Però és l'autor qui té la darrera paraula, la definitiva. L'autor, d'altra banda, aclaparat per la inevitable traïció de què serà objecte quan deixi aquest món i la seva autoritat defalleixi. Serà el moment que els convidats, com hereus desagraïts, se'n repartiran les despeses i oblidaran les seves darreres voluntats.

L'amic músic encara explica més coses de Stravinski. El compositor va tenir una etapa en la qual sembla que va dur a terme una mena de revisió de grans temes clàssics, una mena de reescriptura de grans compositors com Pergolesi o Txaikovski. Això em recorda que l'any 1981 Kundera escriu una obra de teatre, *Jacques i el seu amo: homenatge a Denis Diderot*, que és una variació de la novel·la *Jacques el Fatalista*. Una variació, no pas una adaptació, s'afanya a dir Kundera en el pre-faci. Les adaptacions, les reescriptures, són pràctiques de *reader's digest*, mentre que les variacions són exploracions de les possibilitats d'un tema, apropiacions de les quals un és «autor sobirà» (Kundera, 1990: 20). És clar que moltes de les grans obres són més o menys variacions d'altres obres, però mentre se'ls pugui donar l'estatus de variació —i no de simple adaptació—, les podem considerar producte d'un autor sobirà. Stravinski o Kundera (o Shakespeare o Diderot) aprofiten temes d'altri, els manlleven motius i personatges, enfocaments i tècniques, però es declaren sense reserves autors sobirans.

Variacions, no adaptacions. On és la frontera? I en aquesta categoria, on encaixen la traducció o la interpretació? Stravinski reescriu un tema de Pergolesi, però no tolera que Ansermet fiqui les mans en la seva obra. Kundera reescriu les aventures de Jacques i del seu amo, però s'enfada quan la posada en escena d'aquesta peça de teatre fuig de les seves indicacions explícites, fins al punt que al final només permet que la representin companyies d'aficionats o de pocs recursos, perquè «en art, en efecte, no hi ha res més desastrós que els diners en abundància en mans d'un imbècil sofisticat» (Kundera, 1990: 138).

El mateix Kundera és, però, ben conscient de la delicadesa dels límits del seu concepte de variació (un concepte musical adaptat a la literatura): «Els directors teatrals que tinguin inclinacions grafòmanes [...] es diran: si Kundera es va permetre fer una variació sobre la novel·la de Diderot, per què no fer, nosaltres mateixos, una variació lliure de la seva variació?». Doncs sí, per què no? Doncs perquè «és el mètode més segur d'armar un galimaties» (Kundera, 1990: 137). Això se'n diu tancar la porta darrere d'un: quan jo ja he passat, que no entri ningú més.

Les variacions de Stravinski, per Kundera, són perfectament lícites perquè:

Estimava el seu vell mestre com jo estimava el meu. Potser s'imaginava que afegir a les melodies del segle XVIII les dissonàncies del XX intriguaria el seu mestre a l'altre món, que li confiaria alguna cosa important sobre la nostra època, fins i tot que el divertiria. Tenia la necessitat d'adreçar-s'hi, de parlar-hi. La transcripció lúdica d'una obra antiga era per ell com una manera d'establir una comunicació entre els segles. (Kundera, 1993: 98)

En canvi, els retalls d'Ansermet a l'hora d'interpretar Stravinski, o les modificacions en la posada en escena del seu *Jacques* per part d'un director teatral belga són pastitxos, abusos d'algú que, convidat en una casa, hi vol imposar el seu gust per damunt del del propietari. I ho són no perquè Ansermet o el director belga no puguin ser capaços de millorar algun aspecte d'aquestes obres, sinó per principi. Recordem: quin boig voldria llegir un Proust millorat? Així doncs, cadascú a casa seva. L'obra és la casa de l'autor i de ningú més, i els reescriptors són una mena de mal necessari, intermediaris indesitjables però imprescindibles.

Des d'aquesta visió de les coses, no és gens estrany que Kundera hagi estat sovint molt crític amb els traductors. És un d'aquests autors a qui agrada controlar les traduccions dels seus llibres, igual com li agrada controlar la posada en escena del seu teatre. De fet, un dels capítols de l'*Art de la novel·la* és un diccionari de paraules clau que entre altres coses pretén evitar incomprendions de qui el tradueixi (Kundera, 1987). Així, un novel·lista extraordinari i alhora excel·lent crític literari és també, gairebé per principi, un gelós defensor de la preeminència de l'autor sobre la traducció, o si més no això sembla desprendre's de les idees que he intentat exposar fins ara, o d'altres expressament referides a problemes de traducció com ara la següent:

La meua vella experiència amb els traductors: si et deformen, no és mai en els detalls insignificants, sinó sempre en l'essencial. Cosa que no és il·lògica: és en la seva novetat (nova forma, nou estil, nova manera de veure les coses) que es troba l'essencial d'una obra d'art; i, naturalment, és amb això nou que, amb tota naturalitat i innocència, es xoca contra la incomprensió. (Kundera, 1993: 234, edició catalana de 1994)

O bé en la següent:

Admetem-ho sense gens d'ironia: la situació del traductor és extremadament delicada: ha de ser fidel a l'autor i al mateix temps continuar sent ell mateix; com s'ho farà? Vol (conscientment o inconscientment) donar al text la pròpia creativitat; com per donar-se valor, escull una paraula que aparentment no traeix l'autor però que, tanmateix, és de collita pròpia. Ho comprovo en aquest moment en què repasso la traducció d'un petit text meu: escric «autor», el traductor ho tradueix per «escriptor»; quan dic «vers», ho tradueix per «poesia»; quan dic «poesia», ho tradueix per «poemes» [...] Aquesta pràctica sinonimitzadora sembla innocent, però el seu caràcter sistemàtic espesseix inevitablement el pensament original. I a més, per què? Redéu. Per què no dir «anar» si l'autor diu «gehen»?

Ai, senyors traductors, no ens sodonimitzeu! (Kundera, 1993: 117, versió castellana de 1994)<sup>1</sup>

O encara, i per acabar:

Per un traductor, l'autoritat suprema hauria de ser l'*estil personal* de l'autor. Però la majoria dels traductors obeeixen a una altra autoritat: a la de l'*estil comú* del «bon francès» (del bon alemany, del bon anglès, etc.), és a dir, del francès (de l'alemany, etc.) tal com s'ensenya a l'escola. (Kundera, 1993: 132)

Incomprensió, egocentrisme, academicisme... O la traducció pensa massa en ella mateixa (i qui tradueix vol deixar-hi una empremta personal) o pensa massa en el lector (en la fesomia de la llengua de lectura, en el «gran estil»), però no pensa mai prou en l'autor. Traductores, traductors, això no és casa vostra! No podeu canviar el color de la paret o l'orientació del llum, encara que potser aquí, a la vostra llengua, la moda és una altra o no hi fa tant de sol. Si tant us agrada canviar-ho tot, feu-vos una casa pròpia!

Però què vol dir fer-se una casa pròpia, és a dir, convertir-se en autor? Vol dir inventar-se personatges i històries? No necessàriament: mirem els personatges de *Jacques i el seu amo* de Kundera. Mirem les situacions, les històries, el marc... Tot és de Diderot. Mirem la llengua, la mentalitat de l'obra: no és de Diderot, sinó de Kundera. Però aquestes no eren justament les acusacions que ell feia als traductors?: no respectar l'estil personal, apropiat-se del to, acostar-lo al lector, interpretar-ne el sentit. És veritat, Kundera no fa una traducció, sinó una variació, però on és exactament la frontera? No podria ser senzillament l'estatus de l'agent? Entre la traducció, l'adaptació i la variació hi ha un continu. Entre el traductor i l'autor no. Són entitats discretes, si més no en relació amb una obra concreta. És el carnet d'autor el que dona autoritat. Una traducció és allò que fan les traductores i els traductors. És l'atribució de paper a l'agent el que separa nítidament una cosa de l'altra, especialment quan el resultat, l'obra, se situa en un espai indefinit, quan la seva pertinença a una sèrie, a una tradició, quan el que deu a una altra obra és especialment evident, com passa amb el *Jacques i el seu amo* de Kundera, hereu del *Jacques el Fatalista* de Diderot, hereu al seu torn del *Tristram Shandy* de Sterne<sup>2</sup>.

1. Curiosament, tant aquest fragment com l'anterior han desaparegut en les reimpressions d'*Els testaments traïts*. En la versió francesa de butxaca de 2005 que he tingut a l'abast no hi són, i no hi ha cap mena d'indicació que es tracti d'una edició revisada. Únicament hi consta un *copyright* de 1993, data de la primera edició. Enlloc no diu que hi hagi hagut supressions. A les edicions catalana i castellana de 1994 (Destino i Tusquets) hi apareixen els fragments esmentats, però a la reedició castellana de 2003 ja no hi són. S'ha desdit Kundera? És possible. En tot cas, sembla que sí que es poden suprimir fragments d'una obra d'art per millorar-la, fins i tot sense avisar (què seria de la història de l'edició sense aquestes petites llinadures?), sempre que ho faci l'autoritat, l'autor. En aquest cas el lector que llegeixi un Kundera millorat ja no és cap boig?
2. Conscient de com s'acosten certes parts de la novel·la a la traducció o al plagí, el mateix Diderot, gairebé al final de l'obra, es cura en salut: «Aquest és el segon afegit, copiat de la vida de Tristram Shandy, tret que el diàleg de Jacques i el seu amo no sigui anterior a aquesta obra, i que el pastor Sterne no sigui el plagiar, cosa que no crec pas» (Diderot, 1796: 301).

## Autoria i traducció, la mateixa condició?

El punt de vista de Kundera sobre l'autoria i l'autoritat és essencialista, en el sentit que dóna a aquest terme, per exemple, l'estudiosa de la traducció Rosemary Arrojo:

El fonament de tota perspectiva essencialista es troba en la creença que el significat d'alguna manera és present en el text. Si això és així, per tant, hi ha d'haver una manera correcta d'extreure aquest significat del llenguatge que suposadament el protegeix. [...] En aquestes condicions ideals, hauríem de ser capaços de trobar la manera adequada de llegir o traduir, que, a més, seria d'aplicació universal i suposaria l'eliminació de qualsevol índex de subjectivitat o rastre ideològic. (Arrojo, 2002: 28)

La crisi de l'autoria, la mort de l'autor, és un tema molt estimat pel corrent anomenat per Arrojo antiessencialista, un corrent que l'autora identifica més o menys amb el postmodernisme i el postestructuralisme. No hi ha text que tracti de la mort de l'autor que no citi el famós treball de Barthes (1968) precisament amb aquest títol. Barthes hi anuncia la falsedat de l'origen: no és possible establir l'origen d'un text en un autor, perquè aquest «hauria de saber que la «cosa» interior que té la intenció de «traduir» no és en si mateixa res més que un diccionari ja compost, en el qual les paraules no es poden explicar sinó a través d'altres paraules, i així indefinidament» (Barthes, 1968: 69). Des d'aquesta perspectiva, és impossible dir res nou que sigui intel·ligible, tot text forma part d'una sèrie, es dilueix en un mar de sentits impossible de fixar, d'aturar. Barthes (1971) distingeix l'obra del text precisament en funció del «mite de la filiació». L'obra té un pare propietari, l'autor, mentre que el text es llegeix «sense la inscripció del pare». Buscar les fonts o les influències d'una obra és satisfer el mite de la filiació. La intertextualitat, doncs, no s'ha de confondre amb la recerca de l'origen, perquè en un text no hi ha origen, no hi ha linealitat ni font: el seu sentit prolifera en totes direccions, i no només des de la font, l'origen, a la consecució, el producte obra. Ja ho deia Diderot: encara resultarà que el plagiari és el meu antecessor.

Però proclamar la mort de l'autor vol dir negar l'existència d'un agent? És clar que no. Matar l'autor és desposseir-lo de la propietat del text, és prendre-li la clau que tanca aquest text (o que el torna a obrir per retocar-lo), que el fixa i li dóna una essència. El paper de l'autoria no importa com a mà que materialitza el text. Com el text de Barthes, en aquest sentit és inevitable el famós article de Foucault (1969) sobre què és un autor. L'autoria és fonamentalment, segons Foucault, un determinat paper respecte del discurs: «assegura una funció classificadora; un determinat nom permet reagrupar un cert nombre de textos, delimitar-los, excloure'n alguns, oposar-los a altres. A més, estableix una relació dels textos entre ells». D'aquí que «si es provés que Shakespeare va escriure l'*Organon* de Bacon senzillament perquè és el mateix autor el qui ha escrit les obres de Bacon i les de Shakespeare, seríem davant d'un [...] tipus de canvi que modifica completament el funcionament del nom d'autor» (Foucault, 1969: 337). L'autoria, en la funció social que li atribuïm, dóna un determinat sentit a un discurs. Fins i tot un sentit històric que la modernitat considera essencial, també per a la valoració estètica:

És estrany —dic—. Si *El bosc harmoniós* data del segle XVI, el considerem una obra mestra. Escrit posteriorment, no. Quin misteri és aquest que fa que la mateixa obra pugui ser o no ser! Si es descobrís que el Partenó, el mateix Partenó, es va construir ahir, deixaria de ser el que és, ens deixaria d'emocionar com ens emociona quan el sabem construït a l'època de Fídies? (Abelaira, 1982: 138)

Sabem prou bé, doncs, que l'autoria —amb la seva contextualització històrica— té un paper important en la valoració de la peça artística. Què importa qui parla? Doncs importa força, malgrat tot. Com de la mort de Déu, de la mort de l'autor se n'ha assabentat, de fet, ben poca gent. I tal com al llarg de la història algunes d'aquestes persones que creien haver vist la mort de Déu han proposat de silenciar-la (per poder tenir la gent a ratlla i mantenir els privilegis, com Voltaire, o per no prendre un consol als que no tenen res més, com Unamuno), així la major part de la crítica artística s'ha negat a enterrar l'autoria.

I doncs si l'autor és mort, com pot ser que sigui un cadàver amb tanta salut? Que potser tots aquests auguris s'han equivocat i no hi ha tal cadàver? Per quina raó el postestructuralisme anuncia la mort de l'autoria? Doncs pel mateix que Nietzsche anunciava la mort de Déu: no es tracta de dir una veritat, sinó de dir un projecte. Déu o l'autoritat només es poden morir —o matar— d'una manera: dient-ho. Si més no des d'una perspectiva el criteri de la qual no és pas la realitat, la veritat, sinó la voluntat. La mort de l'autor —com qualsevol enunciat hereu de Nietzsche— no és una constatació: és un desig. Per això el que ens interessa, ara i sempre, a les traductores i als traductors no és pas si de debò l'autoria té una mala salut de ferro o és un malalt imaginari, perquè això també depèn de nosaltres. El que ens interessa mirar d'aclarir, doncs, és si ens convé, a nosaltres, que l'autor es mori.

### No se sap mai què ens espera en el passat

Abans del postestructuralisme i gairebé de l'estructuralisme i tot, la reflexió sobre l'origen dels textos, l'autoria i totes aquestes coses ja havia donat fruits ben saborosos. De fet, moltes de les aportacions posteriors es reconeixen deutors d'un personatge fonamental en aquest sentit, Jorge Luis Borges. És en Borges on crec que podem trobar, des de la perspectiva de la traducció, una bona inspiració per respondre a la pregunta de si ens convé o no assassinar l'autoria.

Durant segles la traductologia ha donat voltes i més voltes entorn de la natura de la relació entre dos textos, un dels quals anomena original i l'altre traducció. Ningú, però, no ha discutit la posició precedent d'un respecte de l'altre: és evident que l'original precedeix la traducció, li és anterior. Des d'una perspectiva de linealitat com la nostra, precedència vol dir preeminència, per més que a vegades protestem contra aquest axioma (les persones que alguna vegada s'hagin enamorat d'algu ja aparellat saben bé què és preguntar-se per què la precedència ha de donar prioritat, per què el simple fet d'haver arribat abans ha de ser un tret de legitimitat). Doncs bé, Borges decideix negligir aquest aspecte. Borges actua com si la precedència no significués res, de fet com si no existís.

Jorge Luis Borges va dedicar a la traducció uns quants textos i una colla de comentaris. Per bé que tot plegat és força dispers i no gaire extens, ha aconseguit un impacte molt considerable entre el pensament traductològic posterior, i segurament encara n'hauria aconseguit més si sovint no ens deixéssim endur pels prejudicis de gènere que tanquen un text en el calaix del conte o del poema i no el deixen sortir quan es tracta de reflexionar o d'investigar. Un estudiós de la traducció tan sòlid i citat com és Georges Steiner ha arribat a afirmar que el conte «Pierre Menard, autor del Quijote», de 1939, «és probablement el més esmolat i dens comentari que s'hagi dedicat al tema de la traducció» (Steiner, 1975: 90). I per Dominique Louisor, «la traducció és la clau de volta de l'obra de Borges» (Louisor, 1995: 209). Al nostre entendre, la gràcia principal de l'aproximació de Borges a la traducció és la variació de perspectiva. Allò que durant segles ha estat —i per molta gent, encara és— el nucli de les preocupacions de la traductologia, és a dir, la relació entre original i traducció (i tota la sèrie de conceptes associats a aquesta relació: fidelitat, equivalència, literalitat...) no té cap importància en aquest autor:

La concepció borgiana de la traducció es construeix sobre el rebuig del que tradicionalment hi ha hagut al centre de la reflexió sobre aquesta activitat. No és la relació entre el text original i la seva traducció el que estudia, sinó les relacions que mantenen diverses traduccions entre elles. (Louis, 1996: 291)

Aquesta perspectiva està perfectament expressada en una broma famosa de l'autor: en parlar de *Vathek*, explica que William Beckford va escriure la història en francès. Hentley la va traduir a l'anglès; doncs bé, «l'original és infidel a la traducció» (Borges, 1952: 207). O en una altra broma en el mateix sentit: en el conte sobre Pierre Menard, es diu que aquest podria ser l'autor d'una «versió literal de la versió literal que va fer Quevedo de l'*Introduction à la vie dévote* de sant Francesc de Sales» (Borges, 1944: 50, nota 1). És a dir, una traducció al francès de la traducció espanyola del text francès de sant Francesc. Això sí, tot literal. Borges, doncs, se serveix de la ironia i de la broma subtil per atacar dos dels grans mites de la traducció, la fidelitat i la literalitat, i situar-nos fora de les clàssiques dicotomies de traducció literal i traducció lliure, traducció fidel però anodina i traducció brillant però traïdora.

Les bromes de Borges trastoquen aquesta mena de relacions, n'inverteixen els termes o les porten fins a les últimes conseqüències per tal de mostrar-nos fins a quin punt poden ser absurdes. Però insistim que l'objectiu no és pas demostrar que és capaç de sortides enginyoses i paradoxals, sinó ajudar-nos a pensar fora d'aquests dilemes. Un altre exemple: el cas de Fitzgerald i la traducció del persa a l'anglès de les *Rubaiyat* d'Omar Khayam (Borges, 1952: 118 i s.). Fitzgerald és un poeta anglès mediocre de mitjan segle XIX; Omar Kayyam és un estudiós persa del segle XI que escriu quartetes per distreure's de l'astronomia i de la filosofia. En canvi, la versió anglesa de les *Rubaiyat* és extraordinària. La traducció ha fet un prodigi, Fitzgerald ha «fet a Omar Kayyam un lloc perpetu entre els poetes més grans d'Anglaterra»:



Un miracle s'esdevé: de la fortuïta conjunció d'un astrònom persa que va condescendir a la poesia, d'un anglès excèntric que recorre, potser sense entendre'ls del tot, llibres orientals i hispànics, en surt un extraordinari poeta, que no s'assembla a cap dels dos. (Borges, 1952: 122)

Què importa si Fitzgerald és un colonialista que reescriu els poetes perses amb un esperit irreverent que mai no es gosaria permetre amb una literatura europea? L'important és el valor literari de les *Rubaiyat* en anglès. Borges sí que vol llegir un Proust millorat, sempre que de debò sigui millorat. La traducció és un gènere literari més. Per Borges, no hi ha frontera entre original i traducció: tot són reescriptures. Entre una «variació» a l'estil del *Jacques* de Kundera i una traducció no hi ha diferències essencials; com a molt, hi ha diferències de grau: tot són elements immersos en una sèrie, plagis de plagis, parafrasis. I no necessàriament endreçats en una línia temporal. Ja hem dit que la preeminència no té sentit aquí. El passat no és pas menys incert i menys constantment construït i reconstruït que el futur:

Si no m'equivoco, les heterogènies peces que he enumerat s'assemblen a Kafka; si no m'equivoco, no totes s'assemblen entre si. Aquest últim fet és el més significatiu. En cadascun d'aquest textos hi ha la idiosincràsia de Kafka, en més o menys grau, però si Kafka no hagués escrit, no la percebríem; val a dir, no existiria. [...] El fet és que cada escriptor *crea* els seus precursors. La seva tasca modifica la nostra concepció del passat, com ha de modificar el futur. (Borges, 1952: 166)

## La religió o el cansament

L'assalt a la preeminència de la precedència és un tret essencial en la mort de l'original. La legitimitat no és per al primer que arriba, sinó per al que treballa fi, per al que és capaç de combinar els elements de manera que fan goig, que són bells. Ja no hi ha cap cursa, i per això no cal atabalar-se per ocupar el lloc del guanyador: tothom hi és convidat, a crear i a recrear bellesa. De fet, des de sempre tothom ho fa amb els mateixos elements, assajant noves combinacions, refent sense parar. Per això tot és part d'una sèrie —potser infinita, de ben segur que indefinida, com la biblioteca de Babel— de reescriptures, un gran rebost d'esborranys.

Pressuposar que tota recombinació d'elements és obligatòriament inferior al seu original és pressuposar que l'esborrany 9 és obligatòriament inferior a l'esborrany H —ja que no hi pot haver sinó esborranys. El concepte de *text definitiu* només correspon a la religió o al cansament. (Borges, 1932: 130)

Com bé fa notar Louis (1996: 292), Borges evita de comparar l'esborrany 9 amb el 8: la linealitat del nostre sentit comú ens faria caure en la temptació de la precedència. Quina importància pot tenir que l'esborrany H porti al peu una data anterior o posterior a l'esborrany 9? Suposem que el lector *x* llegeix primer l'H i després el 9. Qui sap de quina manera la seva comprensió i el seu gaudi de la primera lectura es veuran modificats per la segona? Qui sap si haurà d'esperar a llegir

l'esborrany beta per comprendre la secreta afinitat entre el 9 i l'H? I què passarà si l'atzar porta la lectora y a recorre'ls en un altre ordre?

Des d'aquesta perspectiva, quin sentit tindria que una traducció persegüís la fidelitat? El que compta de debò és l'assoliment estètic. La fidelitat és un objectiu doblement penós, perquè a més d'errar el tret, resulta del tot impossible. Per això Borges la ridiculitza amb subtileza, però també amb contundència en el conte «Pierre Menard, autor del Quijote». Com tothom sap, Pierre Menard és un autor simbolista francès que es proposa l'estranya tasca d'escriure el Quixot; no de copiar-lo ni de recrear-lo, sinó d'escriure'l, paraula per paraula. Ho aconsegueix parcialment: en morir deixa els capítols nou i trenta-vuit, i un fragment del vint-i-dos. Aparentment, el resultat és idèntic lletra per lletra al de Cervantes. Però Borges ens fa veure que la lectura d'un Quixot del segle XVII difereix del tot de la d'un Quixot escrit a començament del XX. Suposant, doncs, que una empresa tan absurda com la que es proposa Menard es pugui aconseguir en aparença, en el fons és del tot impossible: el mateix llibre és un altre llibre.<sup>3</sup>

Steiner (1975: 90-93) entén que el conte de Borges és una mostra de la nostàlgia que provoca la impossibilitat de la traducció. Arrojo (2002), en canvi, entén que es tracta d'una sàtira de l'absurda pretensió de traduir literalment (la perfecció de la qual seria, lògicament, crear un text idèntic):

Com tot traductor que cregui en l'estabilitat absoluta i «sagrada» de l'original, Menard senzillament intenta guardar la màxima fidelitat al text de Cervantes. Però el que el mateix sentit comú i la majoria dels especialistes accepten com la funció més assenyada de tot traductor que es valori es revela de manera brillant en la història de Borges com una empresa fantasiosa i absurda. (Arrojo, 2002: 37)

La conclusió, pel que fa a l'autoria, del punt de vista de Borges sembla clara: un cop esborrats els límits entre traducció i original, un cop ridiculitzada la pretensió submissa de fidelitat d'una vers l'altra, no hi ha cap raó per definir dos papers per a una mateixa agència: la creació d'esborranys. Traductor és un dels noms possibles d'autor.

## Les guerres d'autoria i traducció

Però siguem pràctics: tot això on ens porta? Al llarg de la història sovint la gent que s'ha dedicat a l'ofici de traduir ha acceptat un paper de subordinació respecte de l'original. De fet, durant molts anys s'han editat traduccions on ni tan sols constava que ho fossin: no parlem ja del nom de la persona que les havia fet. Encara ara les traduccions es cobren per línies o caràcters: ningú no s'imagina un autor cobrant per línies (per bé que en determinats gèneres sí que és perfectament concebible: moltes revistes paguen els articles així). Els plantejaments de Borges

3. Borges porta el joc fins a l'extrem i arriba a dir que a vegades s'imagina que Menard va aconseguir assolir l'objectiu d'escriure el Quixot, i que quan en fulleja un exemplar hi arriba a reconèixer l'estil de l'amic francès. Si tot autor crea els seus predecessors, per què no en pot influir l'estil? La intertextualitat, a diferència de la font, no té límits temporals.

—i de tot un seguit d'altres aportacions, entre les quals ja hem esmentat alguns noms— permeten revisar en profunditat aquesta qüestió. Les aportacions d'estudiosos de la traducció com ara Barthes, Derrida o Arrojo semblen qüestionar definitivament la figura de l'autor, semblen voler dissoldre-la en el no-res. Kundera es rebel·la contra aquesta dissolució, la interpreta com un símptoma de la fi de l'individu:

Els Temps moderns han fet de la persona, de l'individu, d'un *ego* pensant, el fonament de tot. D'aquesta concepció del món en resulta també la nova concepció de l'obra d'art, que esdevé l'expressió original d'un individu únic. (Kundera, 1993: 321)

La fi de l'individu —un símptoma fonamental de la qual seria la fi de l'autor— seria la consecució del somni totalitari d'esborrar la frontera entre la privacitat i el domini públic. El respecte pels drets d'autor neixen amb la mentalitat individualista que consagra l'existència de la privacitat i el dret de cadascú de gaudir-ne. Si el que fa un individu —la seva obra— passa automàticament al domini públic, si no pot controlar-ne la manipulació, si no en pot preservar la integritat exactament de la manera com l'ha concebut com a individualitat radical que es considera, és que està perdent terreny com a tal. I segons l'autor txec, actualment aquest és el cas. L'època de l'individu autor ha estat com un llampec en la història, i el fulgor d'aquest llampec ja es comença d'esvaïr. Com pot algú —guionista, posem per cas— reclamar drets sobre una pel·lícula que costa milions d'euros i en la qual intervenen centenars de persones? La voluntat creadora de l'individu es dissol en el magma col·lectiu i l'obra esdevé anònima. Al final, és al públic, al mercat, a les tendències, a l'estadística a qui es carrega la responsabilitat del resultat artístic.

El que des de la perspectiva de la traducció ha passat les darreres dècades no té, però, aquest caràcter. No hi ha cap amenaça de traductors i traductores contra l'autor individu, contra la individualitat que implica l'autoria reconeguda. Al contrari: el que vol la gent que es dedica a traduir literatura és un lloc al sol, una plaça en el pedestal de la individualitat. I del que es queixa a vegades el col·lectiu dels individus autors és d'aquesta intrusió en els llimbs artístics. «Què s'han cregut, aquests artesans, aquests escrivans?», sembla que ens diguin. «Es volen comparar amb nosaltres, els habitants del Parnàs». Aquesta és, de fet, la qüestió. El que Borges ens va ensenyar ja fa una pila d'anys és que som tan individus com els individus autors, o que ells són iguals que nosaltres. No hi ha d'haver subordinació simbòlica entre les diferents reescriptures, perquè no n'hi ha d'estètica. Cada esborrany és un fractal, un compendi de tota la literatura. Però al mateix temps és una peça única, una combinació excepcional i necessàriament irreplicable (ni el mateix Pierre Menard va ser capaç de repetir el Quixot, tot i escriure'l novament lletra per lletra idèntic). Exigir fidelitat a una traducció no forma part de l'esperit que fonamenta l'individu, sinó de l'esperit que fonamenta el feudalisme (i el patriarcat, diria el feminisme). En canvi, acceptar que la pròpia obra, sense deixar de ser el producte d'una conjunció única, pot ser i ha de ser reescrita per una altra individualitat que en fer-ho la renovarà, la il·luminarà des d'un altre angle

o la situarà en un altre punt de la sèrie, és fer possible la continuïtat de la idea d'individu en una comunitat de persones lliures, potser amb divisió del treball, però sense jerarquia.

La propietat intel·lectual és cada vegada més una qüestió de corporacions, de societats anònimes i de despatxos amb titulars clònics. Autoria i traducció —i altres formes de reescriptura— no s'haurien de barallar pel dret a crear obres d'art. La supervivència del gust individual davant de la dictadura de l'audiència passa pel reconeixement de totes les agències que intervenen en la creació, per la fi de la jerarquia que en sotmet unes (traduccions, revisions, lectures...) a unes altres (autores, edicions, crítiques autoritzades...). Que cadascú assumeixi i signi la seva responsabilitat individual en la creació artística: aquest és l'objectiu. Quan l'autoria tapa i fa invisibles totes les altres mans que han intervingut en el procés de creació és quan realment s'enganya el lector. Allò que llegeixo quan llegeixo una traducció de Kundera no són les paraules de Kundera. Aquells mots són de Tarrida o de Zgustova... Cal que Tarrida o Zgustova se'n facin responsables, i que jo com a lector els pugui atribuir en la seva justa mesura el mèrit i el demèrit que em sembli. Cal que sàpiga quan llegeixo si tinc davant Cervantes o Pierre Menard.

Així doncs, per concloure, crec que Borges no ens proposa la mort de l'autor, sinó la fi del feudalisme literari, la caiguda de la monarquia absoluta de l'autor. Un text no és definitiu, llevat que ho sigui per la gràcia de Déu. No és que es pugui corregir, alterar, traduir, rellegir... És que no es pot deixar de fer: com hem vist, cada nou text resitua tots els textos anteriors, tant si vol com si no vol. Ajunta textos que mai no haurien conegut cap veïnatge si no hagués estat pel nouvingut, que els anomena precursors; provoca impressions que mai no hauria sospitat, perquè se'l llegeix en un altre món lingüístic, des d'una altra posició textual. El que no es pot aturar és precisament això, la reescriptura constant de qualsevol text. Menard, pobre, ho intenta, i només aconsegueix fer sorgir de Cervantes ressons de versos simbolistes. El que ens proposa Borges és precisament l'essència de l'individualisme: la igualtat essencial de preservar la diferència, la fi de la condició de súbdits, la instauració de la democràcia creativa en la qual tothom es fa responsable dels seus actes i no usurpa ni es deixa usurpar el lloc. L'autor, doncs, som nosaltres. Però no tots nosaltres, sinó cadascun de nosaltres.

## Referències bibliogràfiques

- ABELAIRA, Augusto (1982). *O bosque harmonioso*. Lisboa: O Jornal.
- ARROJO, Rosemary (2002). «La reevaluación del papel del traductor en el post-estructuralismo: Nietzsche, Borges y la compleja relación entre Origen y Reproducción». A: ÁLVAREZ, Román (ed.). *Cartografías de la traducción: del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Salamanca: Almar, p. 27-41.
- BARTHES, Roland (1968). «La muerte del autor». A: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2002, p. 65-71.
- (1971). «De la obra al texto». A: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2002, p. 73-82.

- BORGES, Jorge Luis (1932). *Discusión*. Madrid: Alianza, 2003 (El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges; 11).
- (1944). *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1989 (El Libro de Bolsillo; 320).
- (1952). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2000 (El Libro de Bolsillo. Biblioteca Borges; 6).
- FOUCAULT, Michel (1969). «¿Qué es un autor?». A: *Entre filosofía y literatura: obras esenciales, volumen I*. Traducció de Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999, p. 329-360.
- GARGATAGLI, Ana; LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel (1992). «Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges». *Livius: Revista de Estudios de Traducción*, núm. 1, p. 57-67.
- KUNDERA, Milan (1990). *Jacques et son maître: hommage à Denis Diderot en trois actes*. París: Gallimard, 2003 [Edició catalana: *Jacques i el seu amo: homenatge a Denis Diderot*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987. Trad. de Joan Tarrida]
- (1993). *Les testaments trahis*. París: Gallimard, 2005 (Folio; 2703) [Edició catalana: *Els testaments traïts*. Barcelona: Destino, 1994. Trad. de Carme Geronès i Carles Urritz. Edició castellana: *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994. Trad. de Beatriz de Moura]
- (1987). *L'art de la novel·la*. Barcelona: Destino. Trad. de Joan Tarrida.
- LOUIS, Anne Marie (1996). «La traduction selon Jorge Luis Borges». *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, núm. 107 (setembre), p. 289-300.
- LOUISOR, Dominique M. (1995). «Jorge Luis Borges and Translation». *Babel*, v. 41, núm. 4, p. 209-215.
- PETRILLI, Susan (2003). «Translatin with Borges». A: Petrilli, Susan (ed.). *Translation Translation*. Amsterdam: Rodopi, p. 517-530.
- RODRÍGUEZ, Luisa Fernanda (1992). «Jorge Luis Borges and the Debate of Translation». *Livius*, núm. 2, p. 243-252.
- STEINER, Georges (1975). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.